

les deux visages de Richie Hawtin

entretien avec JACQUELINE CAUX



Richie Hawtin/PLastikman. (© Nathalie Violette)

S'il est un musicien techno qui accorde une importance extrême à l'écoute de l'auditeur au sein des différents processus de création musicale qu'il utilise – préoccupation argumentée par David Toop pour d'autres musiciens engagés dans cette voie (1) –, c'est bien Richie Hawtin, dit «Plastikman». Attention double, puisqu'elle s'exerce aussi bien lors de ses prestations de DJ que lors de la conceptualisation de ses albums. Pour les «dance-floors», Hawtin aime construire son «set» en mettant en place des démarriages en douceur, puis créer soudain des accéléérations brusques qui, chaque fois, déclenchent un effet d'appel chez l'auditeur-danseur. «Pourquoi faire systématiquement une transition lisse ? Proposer des chocs est une manière d'éveiller la curiosité. C'est dans le même but que, durant mes sets, je joue des disques de techno très minimalistique et mentale, puis tout à coup du hard-techno expérimental et pointu, ou encore de l'ambient...». Produire des chocs pour maintenir et raviver l'attention est à l'opposé de la démarche qu'il utilise lors de la réalisation de ses albums. Là, il aime jouer avec les silences, les étirements, l'espace, la profondeur. Il offre des interstices de «création» à l'auditeur, qui peut ainsi participer à la finalisation des propositions musicales. Dans les deux cas, il s'agit d'une juste appréciation des suggestions qui peuvent être

faites à des publics placés dans des situations fort éloignées. L'une s'adresse davantage au corps et au mouvement, l'autre est dirigée vers le cérébral, le réflexif, l'attention, la pénétration dans le son. Ses derniers albums, tels que *Musik*, *Artifikts*, *Consumed* (Mute, respect. 1994, 1998 et 1998) complexes, audacieux, labyrinthiques, sont à contre-courant de la pensée «dance» dominante. Il y avait là, pour lui, une nécessité de libérer la techno de l'emprise absolutiste du rythme afin de proposer des déplacements mentaux, dans les espaces laissés vacants autour des sons. Dans une approche marquée par la lenteur et un certain minimalisme, il propose des fissures temporelles génératrices d'une grande intensité d'écoute. Alors, nous nous apercevons que les beats, même lorsqu'ils tendent à la disparition, sont là, mais sous-jacents, alimentant un subtil mélange de chaud et de froid et modifiant les perspectives. Ce qui semble surtout recherché, dans cette musique psycho-active, c'est l'atteinte d'un «état modifié de conscience», dans le sens d'une conscience de l'auditeur devenant de plus en plus aiguë à l'égard des sons qui exercent sur lui leur emprise. Le contraire, finalement, de la musique d'ameublement telle que l'avait imaginé Erik Satie.

J.C.

■ Que penses-tu des qualificatifs que l'on appose parfois à ta musique : ceux d'*«ambiente»* ou de *«minimaliste»* ?

Beaucoup pensent que «l'ambient music» est une musique facile, calme, reposante. Par ailleurs, il me semble aussi que beaucoup d'*«ambient musics»* sont trop simples, qu'elles ne sollicitent pas suffisamment l'attention. Ma musique peut comporter des moments de calme ou de silence, et des passages plus riches en tensions que la musique «ambient» en comprend généralement. Pourtant, si je pense à «l'ambient music» comme à une musique d'environnement qui crée une atmosphère, telle celle de Brian Eno dans *Music for Airports*, alors, dans ce sens-là, une partie de ma musique peut être considérée comme étant assez proche. Un album tel que *Consumed* pourrait être envisagé de cette façon, mais, en fait, plus vous l'écoutez, plus il requiert de temps pour être vraiment exploré. Il met l'auditeur face à un espace sonore qui demande à être pénétré, que ce soit par un bon ou un mauvais chemin. En fait, dans ma musique, il y a toujours des tensions entre différents éléments. J'aime les musiques qui en disent assez, mais qui n'expliquent pas tout, qui laissent suffisamment de questions non résolues, qui libèrent de l'espace. Ces musiques donnent l'impression que l'on peut les extraire du haut-parleur, que l'on peut les voir physiquement. J'aime pouvoir marcher autour d'elles, découvrir un trajet et jouer avec ces dimensions dans l'espace. Certaines parties de ma musique peuvent être dites minimalistes, mais le résultat est toujours contrasté, parce qu'à certains moments, mon idée du minimalisme est «maximaliste». Le minimalisme est un équilibre entre ce qui est nécessaire et ce qui ne l'est pas, il doit utiliser juste assez d'éléments pour créer un climat. Les peintures minimalistes de Mark Rothko ne montrent rien de véritablement défini. Par exemple, on ne perçoit pas toujours le moment où le mauve sombre devient un mauve lumineux. De même pour ma musique : on peut l'entendre à des niveaux différents et à des moments différents. Il ne s'agit pas d'un travail avec un son ou avec cent, mais plutôt d'un équilibre entre le yin et le yang. Le rythme fait partie de mon instrumentation, la façon dont les différentes textures bougent et interagissent les unes avec les autres créent des mélodies rythmiques. Le rythme, ce n'est pas forcément un beat : il peut venir d'une tonalité, d'un flux. Certains rythmes développent la compréhension, parce qu'ils emportent et

La gare de Detroit, les bords de la rivière Detroit et Downtown Detroit. (© J. Caux). *Detroit station and river*

entraînent plus loin que ce que l'on pensait à la première écoute. À la seconde écoute, on repère tout à coup trois motifs, et on les suit : on comprend alors comment ils s'articulent et comment ils créent une certaine qualité de rythme. Lorsqu'on travaille avec une musique qui a beaucoup d'espace et de profondeur, on peut aussi, à l'inverse, commencer à séparer les éléments, à les analyser. On peut suivre l'un d'eux, qui conduit à un autre élément, à un autre commencement. Vous êtes constamment sollicité, cela rend la musique plus réjouissante et l'écoute plus personnelle.

Les espaces du peu

A 9 ans, tu as quitté l'Angleterre pour le Canada. Quelle influence ce voyage a-t-il eu sur ta musique ?

J'avais neuf ans et mon frère sept quand nous sommes arrivés, avec nos parents, à Windsor, sur les bords du lac Érié, en face de Detroit. Ma mère appartenait à une famille de douze enfants ; en Angleterre, nous étions donc très entourés par les nombreux oncles et tantes, cousins et cousines. A Windsor, nous entrons dans un monde neutre, totalement différent, et nous nous sommes sentis isolés. Avec mon frère Matthew, qui a aussi été DJ – plus «ambiant» que moi –, et qui est peintre, nous sommes restés très proches de ce fait et nous comprenons nos pratiques respectives. Parfois, il voyage avec moi. L'isolement m'a conduit à mener des projets avec peu de personnes. Cela permet de comprendre très vite la force du peu, de ne pas avoir recours à beaucoup de moyens pour représenter une émotion ou une idée. Ici, les gens parlent toujours trop, tout est placé sur un plan émotionnel. Or, lorsqu'on expérimente quelque chose, rien ne doit être dit.

C'est un peu comme si tu disais que la compréhension intérieure du minimalisme vient aussi de la vie. Vivant au Canada, te sens-tu un peu à part ?

On peut avoir un style de vie qui permet de comprendre la richesse d'une approche minimalistique et de ne pas partir dans des extrêmes qui feraiient perdre idées de base et références. Il est bon d'apprendre l'équilibre entre le nécessaire et le non-nécessaire, cela est également



vrai en musique et permet la compréhension du minimalisme.

Il est exact que je me sens différent. Je vis en face de Detroit, et je ne peux pas m'en échapper, mais cela me permet de prendre un peu de recul. Au début, la musique électronique était une expérience très futuriste, que j'aimais physiquement et musicalement. Puis, j'ai été DJ à Detroit. Au départ, chaque nuit, nous étions sept ou huit à jouer les uns après les autres. Ensuite, j'ai joué seul des sets de plusieurs heures. La musique créée alors conduisait dans un monde dans lequel une porte s'ouvrait et offrait la liberté d'aller voir derrière ce qui ce passait puis de revenir.

Pendant trois ans, tu n'as pu te rendre à Detroit : tu n'avais plus de permis de travail et on t'interdisait de passer la frontière...

Auparavant, si je n'étais pas à Windsor, j'étais à Detroit en train d'acheter des disques ou de me produire comme DJ. Puis, je revenais à Windsor enrichi de multiples expériences. Chaque fois, il me semblait faire un pas en arrière. D'ici, on a une autre approche de Detroit, et cela me donnait envie d'aborder la musique sous un angle différent. La différence entre moi et d'autres artistes de Detroit, c'est que, même si j'ai toujours été inspiré par cette ville, j'y ai conservé une position d'*'outsider'*. Vivre à *down-town* Detroit, dans ce monde défait, implique une vision qui manque d'une certaine perspective. D'ici, on ne voit pas la décadence de Detroit, seulement la ligne des buildings et leur beauté. J'ai toujours intégré cela à ma musique. Lorsque je ne pouvais plus aller aux USA, des choses se sont rapprochées et d'autres se sont éloignées. Auparavant, Windsor et Detroit ne constituaient pour moi qu'une seule et même métropole. Tout à coup, j'ai réalisé combien ces deux lieux étaient différents et, curieusement, cela m'a ouvert deux perspectives dans la musique : l'une qui continuait à s'orienter vers le *dance-floor*, l'autre, plus expérimentale, que j'ai considérée davantage comme une forme artistique à part entière. Durant cette période où je ne pouvais plus aller aux États-Unis, j'ai réalisé la série *Concept*. C'est un projet qui m'a occupé pendant un an. J'ai aussi travaillé au *packaging*. La plupart des DJ ne se préoccupent que de

musique. Moi, je veux aussi consacrer mon énergie à tous les éléments qui entourent la musique : les flyers, la décoration, etc., pour créer des moments singuliers... On ne peut pas tout dire avec la musique. On dispose aussi de couleurs, de lumières, de nouveaux graphismes pour s'exprimer... Je réalise les graphismes moi-même : je les veux très purs, pour que les gens se sentent plus proches de moi, qu'ils soient davantage connectés.

Au début, cette approche des sons était seulement associée aux clubs. Je jouais des disques et j'utilisais l'équipement électronique pour faire danser les gens. Nous étions peu nombreux sur la ligne de front. Depuis, de plus en plus de DJ font des disques uniquement pour faire danser. Alors, naturellement, on se dit : «C'est bien, mais que puis-je faire pour que cela soit différent, pour trouver plus de mystère et poser plus de questions ?» Plus on avance, plus on cherche à expérimenter des nouveaux sons et des nouvelles textures, qui ouvrent des possibilités, qui permettent de redémarrer, à partir du dernier disque, quelque chose pour le prochain qu'on n'a encore jamais réalisé. Je veux aller là où les références n'existent pas, emmener les gens vers l'inconnu. Je cherche à poser les bases à partir desquelles chacun pourra réaliser sa propre expérience.

Le rythme du silence

Après Musik, la série Concept et Artifakts, Consumed a-t-il été l'une de ces portes ?

La première porte, c'est en effet la série *Concept*. Un seul concept, une couleur, en relation avec le son et l'atmosphère, une attention portée à la pochette. Tous les éléments qui font que nous sommes humains sont présents : certes, nous entendons, mais nous regardons, nous sentons, nous touchons aussi. C'est cela qui constitue notre expérience. Chacun compose une partie de l'information par l'expérimentation qu'il en fait. Je souhaite également utiliser la lumière, à la manière d'artistes tels que James Turrell, et me servir de la technologie nouvelle comme d'art. Trop de personnes sont insulaires. Elles ne sont inspirées que parce qu'elles connaissent de leur propre monde. Ces deux dernières années, j'ai pris du recul vis-à-vis de la musique

électronique. Je me suis intéressé aux musiciens qui avaient expérimenté des idées nouvelles. En fait, le jazz a eu une grande influence sur mes derniers travaux. Entendre Miles Davis jouer ces arrangements de notes spontanées et puis, tout à coup, prendre une tangente qui, apparemment, n'a aucun sens, mais qui, en réalité, le fait revenir au premier plan, dans des mouvements qui ressemblent à des entrées et des sorties de la réalité, qui traversent avec l'espace... Grâce à lui et à ces apparitions / disparitions, j'ai commencé à entrevoir des possibilités pour la musique électronique. J'aime que la musique respire, j'aime avoir de l'espace dans ma musique, ma vie, mes pensées. J'ai toujours été intéressé par le silence, par ce qui le définit et par ce qui existe entre les notes. Miles Davis jouait des mélodies connues, mais omettait volontairement certaines notes que, néanmoins, les gens entendaient. Il ne jouait en fait que des points de référence. C'est ainsi que je décrirai l'album *Consumed*. Ce n'est pas un album de mélodies, ce ne sont presque que des points de référence, des petites touches de texture et d'atmosphère, qui donnent suffisamment d'informations pour que l'on puisse se mouvoir dans la musique et trouver sa propre interprétation des choses. Entendre et apprécier de tous petits éléments demande beaucoup de discipline. Mon idée était de proposer une mélodie en pointillé, que l'auditeur devait compléter. Chacun ajoute bien sûr des choses très différentes : c'est un album très personnel qui favorise une expérience d'écoute encore plus personnelle.

Une écoute participante

C'est pourquoi si le minimalisme m'intéresse, je n'aime pas ce qui est trop restrictif. Le minimalisme et la soustraction peuvent le devenir, si, en donnant peu d'informations, chacun entend la même chose. Je voulais conserver cette idée du minimalisme et de la soustraction, mais en laissant assez d'espace pour que les gens puissent participer dans leur écoute. Cette démarche m'a été inspirée par Miles Davis mais aussi par des artistes plasticiens, tels Rothko ou Anish Kapoor. Je pense qu'ils répondent à cette question que je me pose depuis des années : «Qu'est-ce qu'il y a entre les notes ?» Si, physiquement, on pouvait faire de l'escalade à l'intérieur de la musique, y aurait-il un grand espace entre les notes do et mi ? Quelle est l'architecture du son ? Quand j'ai commencé à visiter des galeries avec mon frère, les œuvres de Barnett Newman, Richard Serra et d'autres m'ont permis de visualiser ma musique. On regarde Rothko avec une certaine incertitude. Il y a toutes ces subtilités qui semblent se fondre les unes dans les autres. On sait qu'elles sont séparées, mais on ne sait pas où commence l'une et où finit l'autre. Devant ces toiles, on éprouve une impression de puissance et de spiritualité. Puis, plus on regarde et plus on découvre des choses. C'est

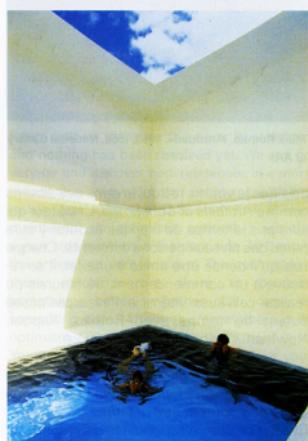
The Two Faces of Plastikman

If there is one musician who gives extreme importance to what listeners hear within all the various processes of musical creation he utilizes, it is certainly Richie Hawtin, aka "Plastikman." (David Toop argues that this concern is characteristic of several musicians engaged in the same general enterprise as Hawtin.[1]) He gives as much attention to this issue during his live gigs as a DJ as in his recording sessions. His dance-floor sets are highly constructed; Hawtin likes to start out slow and then suddenly accelerate sharply, which always pulls listeners onto their feet. "Why do transitions always have to be smooth? Shaking people up is a way to awaken their curiosity. For the same reason, during my sets I play some very minimalist, mental techno and then hit them with cutting-edge experimental techno, or ambient..." Shaking people up to maintain and revive their attention is the opposite of the approach he takes when making albums. Then he prefers to play with silences, space, depth, drawing things out. He presents the interstices of the creative process to listeners so that they can participate in the finalization of his musical offerings. In both cases, there is a proper appreciation for the power of suggestion and how that works for audiences in very different situations. In the one case he addresses himself to the body and motion, in the other the brain, cerebral reflection, attention, so that people can literally get into the sound. His complex, audacious, labyrinthine last three albums—*Musik*, *Artifakts*, *Consumed*—represent a countercurrent to today's dominant dance ideology. They reflected his belief in the need to liberate techno from the clutches of rhythm in order to propose more abstract mental trips in the empty spaces around the notes. In an approach marked by a leisurely pace and a certain minimalism, he offers cracks in time that generate an enormously intense listening experience. We realize that even as the beats are fading away, they are still there, but almost subterranean, producing a subtle mixture of hot and cold and modifying our perspective. What this psychoactive music seems to seek above all is an altered state of consciousness in which the listener's consciousness becomes increasingly acutely tuned to the sounds that take hold of him. This is the opposite, in the end, of the kind of music as furniture that Erik Satie dreamed up.

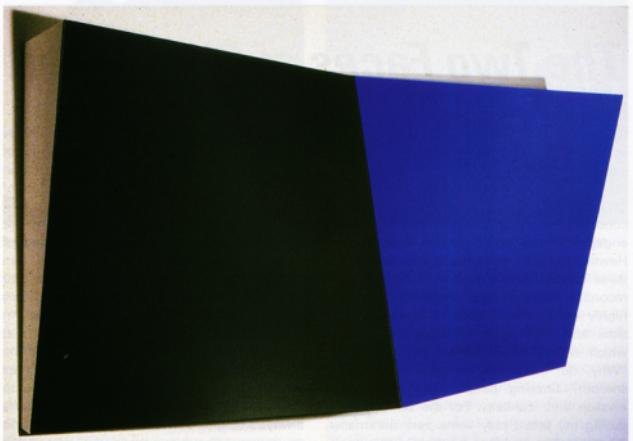
J.C.

■ How do you feel about the adjectives that are sometimes applied to your music—"ambient," "minimalist"?

A lot of people think that ambient is easy music, calm and restful, and I do think a lot of it is too simple, that it doesn't demand enough attention. My music may contain moments of calm and silence, and passages richer in tensions than is generally true of ambient. But if I think of "ambient music" as a kind of musical environment that creates an atmosphere, like Brian Eno in *Music for Airports*, then in that sense some of my music could be considered pretty close to that. An album like *Consumed* could be seen in that way, but in fact, the more you listen to it the more time it takes to really explore. It puts listeners in a sound space that they have to enter, in one way or another. In fact, there is always a tension between different elements in my music. I like music that's very explicit but doesn't explain everything, that leaves enough unresolved questions and gives you some space. This is the kind of music that makes you feel as though you could pull it out of the loudspeaker, that you can see it physically. I love being able to walk around it, to discover a path and play with its dimensions. Some of my music can be called minimalist, but the result is always full of contrasts, because sometimes my idea of minimalist is maximalist. Minimalism should be a balance between what's necessary and what isn't; it should use just enough different elements to create a climate. Rothko's minimalist paintings are not really fully defined. For example, you don't



James Turrell, «Heavy Water», Le Confort moderne, Poitiers. (© J.-L. Terradillos)



Matthew Hawtin. «The Notion of Dread rather than Anticipation». 1998. Acrylique sur toile. *Acrylic on canvas*



Mark Rothko. «Untitled». 1953. (coll. National Gallery of Art)

cela que je voulais retrouver dans des albums comme *Artifakts* et *Consumed*. L'auditeur qui aura pris le temps de bien les écouter y aura perçu des niveaux de sons différents. Chaque fois qu'il pense être arrivé à une fin, il se retrouve à un commencement. Je n'aurais pu réaliser cela aussi vite, si je n'avais pas passé autant de temps avec Rothko, Kapoor, Newman... Ça m'a totalement libéré.

Dans ton intérêt pour les développements de la technologie, il y a une certaine proposition de ce que pourrait être le futur.

Chacun dispose d'hypothèses différentes sur ce que sera le futur, puisque tout est libre et que rien n'est encore résolu. Nous avons la possi-



Marc Rothko. «Untitled (Blue, Green and Brown)». 1952. (Coll. privée)

bilité d'aller très loin pour découvrir de façon plus autonome des nouvelles références. J'ai connu des problèmes avec ma musique, avec les États-Unis, mais j'ai toujours gardé une approche optimiste, je regarde le versant lumineux plus que le versant sombre. À Detroit, les artistes sont très positifs. Cette technologie, ces machines, sont là pour produire du mieux, que ce soient des automobiles ou tout autre chose... Sous cette décadence vit l'optimisme. C'est étrange, mais c'est ainsi. On peut toujours trouver des issues, s'échapper et se réaliser. ■

(1) *Ocean of Sound*, David Toop, Ed Kargo.

Jacqueline Caux est critique d'art et psychanalyste.

always notice at what point the dark mauve becomes a luminous one. It's the same with my music. You can listen to it on different levels and at different times. It's not about working with one sound or a hundred, but balancing ying and yang. Rhythm is a part of my instrumentation—the way that the different textures move and interact with each other creates rhythmic melodies. Rhythm is not necessarily a beat; it can come from a tonality, a flux. Certain rhythms sharpen our understanding because they grab you and carry you further than what you might think the first time you listen to it. The second time, right away you notice three riffs and you follow them, and then you understand how they are articulated and how they create a certain rhythmic quality. When you work with music that has a lot of space and depth, then it's just the opposite, you can also begin to separate out the elements and analyze them. You can follow one of them, which leads to another element, another beginning. You are constantly being nudged, which makes the music more joyful and the listening more personal.

Spaces of Few

When you were nine you left England for Canada. What influence did that have on your music?

I was nine years old and my brother seven when we moved with our parents to Windsor, on the shores of Lake Erie, across from Detroit. My mother was from a family of twelve children, so in England we were always surrounded by all sorts of uncles and aunts and cousins and so forth. Now we found ourselves in a new and totally different world and we felt isolated. My brother Matthew was also was a DJ—more “ambient” than I am—and now he's a painter. We're still very close. We understand each other; we each understand what the other is doing. Sometimes he travels with me. My sense of isolation led me to take up projects with very few other people. Very quickly I came to understand the power of only a little, of not having a lot of resources to represent an emotion or an idea. Everyone around here always talks too much, everything is put on an emotional level. But when you're doing something experimental, nothing should be said.

It's almost as if you were saying that an interiorized understanding of minimalism also comes from life experience. Do you feel a little different?

You can have a lifestyle that lets you understand the richness of a minimalist approach and not get into extremes that make you lose your basic ideas and references. It's good to learn to balance the necessary and the

unnecessary. That also applies to music and allows you to understand minimalism.

It's true that I feel different. I live across from Detroit and yet I can't get away from it, but that does let me take a little distance. In the beginning electronic music was a very futuristic experience which I loved physically and musically. Then I became a DJ in Detroit. At first every night there would be seven or eight of us who would play one after another. Later I played sets that lasted for hours all by myself. The music created then led to a world where a door swings open and offers the freedom to go see what was going on behind it and then come back.

You weren't able to go to Detroit for three years. You didn't have a work permit anymore and you were blacklisted from crossing the border.

Before, if I wasn't in Windsor I was in Detroit buying vinyl or producing my shows as a DJ. Then I would come back to Windsor enriched by all those experiences. Every time I felt like I was stepping back. Here we do things differently than in Detroit, and that made me take up music from a different angle. The difference between me and other Detroit artists is that even if I've always been inspired by that town I've maintained my position as an outsider. Living in downtown Detroit, in that messed-up world, tends to give you a vision that lacks a certain perspective. From here you can't see how Detroit is falling apart, all you can see is the skyline and the beauty of the buildings. I've always made that a part of my music. When I couldn't go into the U.S. anymore, some things got closer and others farther apart. Before, to me Windsor and Detroit were one and the same metropolis. Suddenly I realized how different these two places were, and strangely enough, that opened up two musical perspectives for me. One which was still focused on the dance floor, the other more experimental, which I consider more of an art form in its own right. During this period when I couldn't go into the U.S. anymore, I did the Concept series. That project kept me busy for a year. I also worked on the packaging. Most DJ's don't worry about anything but the music. As far as I'm concerned, I also want to devote my energy to all the elements that go with it—the flyers, the decorations, etc., to create unique moments. Music can't express everything. You also have colors, lights, new graphics to express yourself... I do the graphics myself; I want them very pure, so that people feel closer to me, so that they're more connected.

At first this approach to sound was only for clubs. I played records and used electronic equipment to make people dance. There weren't many of us on the front line. Since then more and more DJs cut records just to

dance to. So of course we said to ourselves, "That's good, but what can I do to make that different, to find more mystery and pose more questions?" The further you go, the more you try to experiment with new sounds and new textures that open up possibilities and let you reboot after the last record, something for the next one that hasn't been done yet. I want to go where there are no references, to take people toward the unknown. I try to lay a basis for everyone to build their own experience.

The Rhythm of Silence

After the Concept series, after Musik and Artifakts, was Consumed one of these doors?

The first door was the *Concept* series in fact. One concept, one color, related to the sound and the atmosphere, paying attention to the sleeve. All the elements that make us human are there. We hear, of course, but we also look, we feel, we touch too. All that is a part of our experience. Everyone composes a part of the information by experimenting with it.

I'd also like to utilize light, in the same way as artists like James Turrell, and take up the new technology as an art form. Too many people are cut off. They aren't inspired by anything but what they already know in their own little world. I've gotten a little perspective on electronic music over the last two years. I was interested in musicians who experimented with new ideas. In fact jazz has had a big influence on my latest work. Listening to Miles Davis play those arrangements of improvised notes and then all of a sudden go off on a tangent that apparently doesn't make any sense but that actually brings him back to the foreground, in one of those forms of motion that seem like going in and out of reality, that work with space... Thanks to him and his appearances/disappearances, I began to glimpse certain possibilities for electronic music. I like music to breathe, I like having space in my music, my life, my thoughts. I've always been interested in silence, by what defines it and by what there is between the notes. Miles Davis played well-known tunes, but he deliberately left out certain notes that nevertheless people heard. In fact he was just playing reference points. That's also how I'd describe the album *Consumed*. It's not an album with melodies, there's practically nothing to it but reference points, little touches of texture and atmosphere, which give you enough information so that you can move inside the music and find your own interpretation of things. Listening to and appreciating all these little elements takes a lot of discipline. My idea was to suggest a melody by putting out some dots that the listener had to connect. Of course everyone adds very different things; this is a very

personal album that facilitates an even more personal listening experience.

Participatory Listening

That's why even if I'm interested in minimalism I don't like things that are too restrictive. Minimalism and subtraction can become like that if, because there's not much information, everyone hears the same thing. I wanted to keep that idea of minimalism and subtraction, but leaving enough space for participatory listening. This approach was inspired by visual artists such as Rothko and Anish Kapoor as well as Miles Davis. I think they answer the question I've been asking myself for years, "What's between the notes?" If, physically, you could climb around inside the music, would there be a lot of space between C and E? What's the architecture of sound? When I began to go to galleries with my brother, work by Barnett Newman, Richard Serra and other people made it possible for me to visualize my music. You look at a Rothko with a certain uncertainty. There are all these subtleties that seem to melt into one another. You know that they're separate, but you're not sure where one begins and the other ends. Looking at these canvases you feel a sensation of power and spirituality. Then the more you look the more you see. That's what I wanted to get at in albums like *Artifakts* and *Consumed*. Listeners who take the time to really listen will perceive different levels of sound in them. Every time they think they've gotten to the end, they find themselves at a beginning again. I couldn't have done that so quickly if I hadn't spent so much time with Rothko, Kapoor, Newman, etc. That totally freed me.

In your interest in technological developments, there seems to be a certain suggestion of what the future could be like.

Everyone has their own ideas about what the future will be, because the book is unwritten and nothing has been resolved yet. We can go very far and discover new references in a more autonomous way. I've had problems with my music and with the U.S., but I've always maintained an optimistic outlook; I see the sunny side more than the dark side. In Detroit, the artists are very positive. This technology, these machines are there to produce something better, whether it's cars or something else.... Under this decay there is an optimism. That's weird, but that's how it is. You can find a way out, escape or make your dreams come true. ■

Translation, L-S Torgoff

(1) *Ocean of Sound*, David Toop, Serpent's Tail.

Jacqueline Caux is an art critic and psychoanalyst.